

A linguagem e a mulher na sátira medieval

Naidea Nunes NUNES

Universidade da Madeira (Funchal)

A sátira social e moral começa a desenvolver-se na Baixa Idade Média, a partir de finais do século XII, culminando, no teatro português, com Gil Vicente, seguido por Baltasar Dias. Partimos dos sermões de Santo António e das cantigas de escárnio e maldizer da lírica medieval galego-portuguesa, passando pelo *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz e pelo *Horto do Esposo*, até chegar às sátiras sociais e morais de Gil Vicente e de Baltasar Dias. Procurámos estabelecer um paralelo entre os vários textos e autores referidos, nos seus aspectos satíricos, mais especificamente no que se refere à linguagem utilizada e à temática da mulher na sua relação amorosa-sexual com o homem.

Neste estudo, interessa-nos conhecer o riso medieval que surge da sátira com intenção de crítica social e moral, apresentando uma função didáctica moralizante, através da linguagem popular, mordaz, realista e concreta das personagens, que remete, com ironia, para a realidade social da época (factos que todos vêem ou conhecem), nomeadamente a mulher como objecto de caça, mas também como caçadora de um marido; a paródia do amor cortês, denunciando a falsidade da linguagem de sedução enganosa dos homens e o papel das alcoviteiras (intermediárias dos falsos pretendentes), e ainda a hipocrisia do clero, os clérigos corruptos e imorais que enganam as donzelas.

A sátira na cultura medieval

A Idade Média caracteriza-se por valores culturais de inspiração clássica, embora subordinados a finalidades éticas e religiosas, pois o ideal de vida do homem medieval é teocêntrico. No entanto, a cultura religiosa cristã do sagrado e das vidas de santos coexistia com a cultura profana popular carnavalesca das sátiras com grande liberdade verbal.

A sátira é um género literário com técnicas e motivações próprias, apresentando uma atitude de denúncia assumida relativamente ao homem e à sociedade, sendo

uma crítica social e moral com a finalidade de reformar. Em França, a sátira surge com o nome de «sotie» no século XII, sendo uma farsa de carácter satírico representada por actores denominados «bobos», por terem o papel de fazer rir, representando personagens de um povo imaginário «sot», alegoria da sociedade do tempo.

Segundo Rebecca Catz, a sátira é indissociável do riso e «enquanto o riso de comédia é relativamente inconsequente, verificar-se-á que o de sátira se orienta sempre para um fim pré-concebido.»¹. A sátira é um ataque, uma agressão, algumas vezes subtil com ironia, outras vezes grosseira com linguagem obscena, tendo em comum o sorriso, o riso e a invectiva. A ironia e a paródia são as principais expressões do espírito satírico, podendo assumir um tom sarcástico, mordaz ou caricatural. A sátira, através da ironia e da paródia, tal como a comédia, pretende moralizar a sociedade com o riso, «ridendo castigat mores», mas a sátira nem sempre faz rir, por vezes pode provocar um arrepio de repugnância, por exemplo na sátira burlesca ou grotesca.

De acordo com Graça Lopes², a tradição satírica medieval tem as suas raízes em tradições satíricas anteriores da tradição clássica, nos ritos das celebrações das forças da natureza, trazendo para a praça pública o objecto da animosidade privada, convertendo-se numa forma literária de intervenção pública e/ou política, embora todas as culturas apresentem manifestações sociais carnavalescas semelhantes (pelo seu carácter de espontaneidade popular). A tradição popular carnavalesca faz parte da cultura medieval, como mostrou Bakhtine³. Também Tavani⁴ assinalou o que muitas das cantigas de escárnio e maldizer devem ao grotesco carnavalesco.

Bakhtine⁵ refere que, na Idade Média, era, muitas vezes, no interior da própria igreja que o riso carnavalesco nascia. A sátira e a paródia surgem nos sermões de Santo

¹ Rebecca Catz, *A sátira social de Fernão Mendes Pinto. Análise crítica da Peregrinação* (Prefácio de Luís de Sousa Rebelo), Lisboa, Editora Prelo, 1978, p. 113.

² Cf. Graça Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 38.

³ Cf. Mikhail Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

⁴ Cf. Giuseppe Tavani, «O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escárneo e maldizer», *Boletim de Filologia*, 29, vol. II, 1984 e Giuseppe Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988.

⁵ Cf. Mikhail Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

António, na pregação do século XIII, com uma função crítica social, moral e religiosa. Santo António denuncia, nas suas pregações, a demagogia e a hipocrisia dos clérigos que seduzem as mulheres, enganando-as com palavras bonitas, a sua gula, vaidade, ambição e luxúria. Os pregadores criticavam as fraquezas e os crimes dos homens, contando histórias e construindo *exempla*, ora engraçados, ora a dar a impressão de que o mundo estava perdido. Segundo Mário Martins⁶, foi esta enorme força verbal que fez rir e chorar a Idade Média. Os sermões não equivaliam às cantigas de escárnio e maldizer, mas participavam, às vezes, da sua graça desbocada. Como afirma Mário Martins⁷, os bobos, na corte, e os pregadores, no púlpito, denunciavam a lepra social e moral. O mesmo autor acrescenta que a sátira abrange todas as classes, todos os vícios, faz rir, faz sorrir e faz doer, sobretudo ao falar do sangue dos pobres. Rebecca Catz, a propósito da *Peregrinação* de Mendes Pinto, escreve: «Em certo grau, o satirista é um aliado do pregador, que deve apresentar-se como o oposto moral daquilo que condena.»⁸. A tradição da sátira literária clássica não se perdeu totalmente na Idade Média, sendo os grandes mestres da sátira clássica referências para as elites cultas medievais, sobretudo dentro da Igreja. O riso ocupava, assim, um espaço significativo na cultura medieval.

O objecto satirizado afasta-se do belo, valor que devia coincidir com o bom, com o verdadeiro e com todos os outros atributos do ser e da divindade, por oposição ao profano, burlesco e carnavalesco. Segundo Umberto Eco⁹, na cultura medieval, a beleza está subordinada à ética religiosa cristã, sendo Deus a origem e o fim do belo e do bom. Assim, o belo está associado ao bom, tal como a estética à ética. A beleza reflecte a harmonia do cosmos e tem um fim moralizador e didáctico de ascese ou sublimação espiritual, exigindo dignidade do conceito e beleza da linguagem, por oposição à percepção do feio - o grotesco e obsceno profano e popular. O sobrenatural, o milagre, o maravilhoso constitui uma verdadeira realidade para o homem medieval, confundindo-se com o natural. O homem medieval tem uma concepção alegórica da natureza e da arte, desenvolvendo o gosto retórico do *exemplum* persuasivo e didáctico.

⁶ Cf. Mário Martins, *A sátira na literatura medieval portuguesa (séculos XIII e XIV)*, Lisboa, Secretaria de Estado da Investigação Científica / Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve, 8), 1977, p. 16.

⁷ *Idem*, *ibidem*.

⁸ Rebecca Catz, *A sátira social de Fernão Mendes Pinto. Análise crítica da Peregrinação* (Prefácio de Luís de Sousa Rebelo), Lisboa, Editora Prelo, 1978, p. 115.

⁹ Cf. Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

A Idade Média caracteriza-se por diversos tipos de público com capacidades, linguagens e gostos diferentes, mas que partilham os mitos e as imagens derivadas da Bíblia e do Evangelho. Jacques Le Goff diz-nos que, numa época dominada pela religião, predomina a concepção da mulher como

um ser falso e tentador, o melhor aliado do demónio, uma eterna Eva mal resgatada por Maria, [...] um mal necessário para a existência e o funcionamento da família, para a procriação e para o controlo da sexualidade, que é o principal perigo para o homem cristão.¹⁰

O mesmo autor estabelece a separação entre a Alta e a Baixa Idade Média, afirmando que

Esta visão pessimista do homem fraco, vicioso, humilhado perante Deus, está presente em toda a Idade Média, mas é mais acentuada durante a alta Idade Média, desde o século IV ao século X – e ainda nos séculos XI e XII –, ao passo que, a partir dos séculos XII e XIII, tende a dominar a imagem optimista do homem, reflexo da imagem divina, capaz de continuar a criação na terra e de se salvar.¹¹

O homem medieval vive na dualidade sagrado/profano corpo/alma, bem/mal, pecado/virtude, salvação/condenação. Segundo o mesmo autor, a mulher está à margem da sociedade medieval, ela é definida apenas pelo seu sexo e pelas suas relações com determinados grupos. Assim, a mulher define-se como esposa, viúva ou virgem, sendo condenada socialmente quando é enganada, porque não soube guardar a sua virgindade. A voz da mulher raramente se faz ouvir e, na maior parte dos casos, vem da classe mais alta - nobreza. O homem medieval vive obcecado pelo pecado, pelos vícios, quando se entrega ao demónio - corrupção, hipocrisia, luxúria. Jacques Le Goff afirma que

Finalmente, passando por provações terríveis, o homem medieval modifica-se, nos séculos XIV e XV, em virtude da crise profunda do sistema feudal, mas também se renova, se moderniza, graças a um novo mundo de estruturas e de valores.¹²

A sátira nas cantigas de escárnio e maldizer

As cantigas de escárnio e maldizer dos Cancioneiros galego-portugueses enquadram-se no contexto da época medieval e, tal como as cantigas de amigo, são autóctones e essencialmente populares. As cantigas de escárnio e maldizer são

¹⁰ Jacques Le Goff, *O Homem Medieval*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 10.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 11.

¹² *Idem, ibidem*, p. 24.

composições satíricas em que a cultura cortesã e a cultura popular são indissociáveis. Assim, a sátira surge nos Cancioneiros medievais galego-portugueses, nas cantigas de escárnio e maldizer, a par com as cantigas de amigo e de amor. As designações cantigas de escárnio e maldizer são originais da escola galego-portuguesa e não têm correspondência provençal, segundo Graça Lopes¹³. Esta autora refere Rodrigues Lapa¹⁴ que defende a origem mais nacional destas cantigas do que a dos outros géneros trovadorescos galego-portugueses.

As cantigas satíricas caracterizam-se pelo seu carácter realista e directo, mas também exploram outros recursos, nomeadamente a ironia, os trocadilhos e o jogo com a polissemia das palavras. Os trovadores e jograis galego-portugueses, no cancioneiro satírico, apresentam um realismo quotidiano de fortes raízes populares, recorrendo também ao uso de provérbios, sendo mais uma prova da ligação deste género com as tradições e a linguagem populares, como afirma Graça Lopes¹⁵.

A linguagem das cantigas satíricas de escárnio e maldizer é obscena, grosseira, realista e popular, sendo classificada por Rodrigues Lapa¹⁶ como «lixos verbais». No entanto, o mesmo autor reconhece, no seu prefácio, que

aquele atitude sorridente que dá pelo nome de humor e de ironia [...] parece ter fortes raízes no homem galego-português. A rudeza da linguagem livre de origem popular é um recurso satírico que provoca o riso carnavalesco, tal como os jogos semânticos de palavras e trocadilhos.¹⁷

Assim, o cómico que caracteriza estas cantigas é predominantemente verbal ou cómico de linguagem, mas também de personagem, através do recorte dos tipos caricaturais, na paródia e na expressão irónica.

A ironia e a paródia são recursos satíricos que também surgem associados à linguagem. As paródias são as cantigas que, visando alguém, o faziam partindo das formas e dos estereótipos dos outros géneros trovadorescos, nomeadamente das cantigas de amor e das cantigas de amigo. Interessa-nos particularmente as cantigas de «escárnio de amor», assim denominadas por Rodrigues Lapa¹⁸, por

¹³ Cf. Graça Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 74.

¹⁴ Cf. M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura portuguesa: época medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, 1942.

¹⁵ Cf. Graça Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 192.

¹⁶ Cf. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* (edição crítica pelo Prof. M. Rodrigues Lapa), Vigo, Editorial Galaxia, 1965.

¹⁷ *Idem*, *ibidem*.

¹⁸ *Idem*, *ibidem*.

serem uma paródia ao amor cortês. O amor cortês de origem provençal convencional consistia no culto da mulher nobre, considerada modelo de beleza e virtude, impondo ao apaixonado um código de cortesia e *mesura* com a finalidade de conduzir ao aperfeiçoamento moral do apaixonado, colocando acima de tudo a dignidade da «senhor». Tratava-se, geralmente, de um amor sem esperança, visto que a cantiga era dedicada a uma senhora casada. Sendo assim, o amor cortês representava essencialmente uma sublimação do amor profano, transformando-o em amor à Virgem, ideal feminino de mulher virtuosa. A evolução da cantiga de amor em cantiga de louvor à Virgem está documentada nas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X.

As cantigas de «escárnio de amor» parodiam os conceitos da doutrina do amor cortês, apropriando-se da forma das cantigas de amor com uma intenção satírica, jogando com a linguagem estereotipada das cantigas de amor (lugares comuns linguísticos trovadorescos como o vocativo «mia senhor») e ridicularizando conceitos como morrer de amor. Trata-se de paródias porque conservam o tom sério, exagerando o estilo convencional das cantigas de amor, com interpretações humorísticas de registo popularizante, que denunciam a falsidade do amor cortês. Na composição de Pedro Amigo de Sevilha (L.306), a paródia está presente na introdução do elemento material *maravedil*.

Non sei no mundo outro **omen tan coitado**

Com'oj'eu vivo, de quantos eu sei;

E, meus amigos, por Deus, que farei

Eu sem conselho, desaconselhado?

Ca **mia senhor** non me quer fazer bem

Senon por algo; eu non lhi dou ren,

Nen poss'aver que lhi dê, mal pecado!

E, meus amigos, mal-dia foi nado,

Pois **esta dona sempre tant'amei**,

Des que a vi, quanto vos eu direi:

Quant'eu mais pud'; e non ei dela grado,

e diz que sempre me terrá en vil

atá que barate **un maravedil**,

e mais dun soldo non ei baratado. (...)

Trata-se de falsas cantigas de amor que constituem uma paródia às subtilezas do amor cortês, fazendo-o descer da realidade etérea para a realidade prática do quotidiano, como é o caso também da cantiga de Pero Gomes Barroso (L. 388):

Moir'eu aqui de grand'afan
E dizen ca moiro d'amor;
[...]
Que non posso comer d'amor,
[...]
Que gran coita de comer

A cantiga de «escárnio de amor» de Pero Garcia Burgalês (CV 988, CBN 1380), também é uma paródia do morrer de amor cortês: «Roi Queimado morreu de amor [...] mais resurgiu depois ao tercer dia!».

No que se refere às sátiras contra as mulheres, além das cantigas de «escárnio de amor», em que a mulher aparece como feia, má e interesseira, caricaturando a «senhor» do amor cortês, temos cantigas dirigidas a soldadeiras e a religiosas mundanas num registo satírico erótico-sexual, que se podem entender como denúncias dos maus costumes, prevalecendo o humor com alguma ambiguidade, pois na maior parte das vezes mais do que o sentido moralizador, os trovadores e jograis parecem desejar participar nessa vida de prazeres carnavais. Existem ainda cantigas dirigidas a criadas alcoviteiras e a mulheres velhas de má vida, recorrendo a tipos caricaturais para retratar a velhice devassa e as relações imorais com clérigos, sendo o registo geralmente autobiográfico, ou seja, aludem-se as relações do próprio trovador com a mulher em questão¹⁹.

A mulher nem sempre era a presa fácil das palavras enganosas de amor por parte do homem, por vezes ela era a caçadora, usando as suas artes e manhas para seduzir os homens, geralmente com o objectivo de arranjar marido. Rodrigues Lapa²⁰ defende que a cantiga da autoria de Pero da Ponte (L.365), em que Maria Dominga é acusada de incitar a sua própria filha à imoralidade, é uma sátira de costumes, sobre a educação feminina com a finalidade de conquistar um homem:

Quen a **as filha quiser dar**
Mester, com que sábia guarir,
a Maria Doming'à-d'ir,
que a saberá bem mostrar;
e direi-vos que lhi fará:
ante dun mês lh'amostrará
como sábia mui ben ambrar.
[...]

¹⁹ Cf. Graça Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 233.

²⁰ Cf. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* (edição crítica pelo Prof. M. Rodrigues Lapa), Vigo, Editorial Galaxia, 1965.

E quen d'aver ouver sabor
Non ponha as filh'a tecer
Nen a cordas nen a coser,
Mentr'esta meestr'aquí for,
Que lhi mostrará tal mester,
Por que seja rica molher,
Ergo se lhi minguar lavor.
[...]

Trata-se de retratos realistas e caricaturas, como a paródia do tema cortês da beleza da dona. Nas cantigas satíricas de «escárnio de amor» surgem damas gordas e feias de conduta duvidosa e de baixa condição social que substituem as damas idealizadas do amor cortês, ridicularizando o conceito da superioridade da «senhor» e o elogio da sua beleza e dignidade moral, numa imitação irónica das cantigas de amor, sendo uma denúncia da artificialidade dos estereótipos do amor cortês, como podemos ver na cantiga de escárnio de Pero Garcia Buralês (CV 981, CBN 1373):

Pero me vós, donzela, mal queredes,
Por que vos amo, conselhar-vos-ei
Que, pois **vos vós entoucar non sabedes,**
Que façades quanto vos eu direi:
Buscade quen vos entouque melhor
E vos correja, polo meu amor,
As feituradas e o cóis que avedes.

E se esto fizerdes, averedes,
Assi mi valha a min Nostro Senhor,
Bom parecer e bom talh', e seredes
Fermosa muit, e de bõa coor;
Se, cada que essa touca torcer, -
se, log'ouverdes quen vos correger
as feituradas, mui bem pareceredes.

Ai, **mia senhor,** por Deus en que creedes,
pois que por al non vos ousou rogar,
pois **sempr'a touca mal posta tragedes,**
creede-mi do que vos conselhar:
en vez de vo-la correger alguen,
correja-vo-las feituradas mui ben
e o falar, e se non, non faledes.

Como afirma Graça Lopes²¹, as cantigas satíricas vivem de alusões concretas, dando-nos uma visão crítica da sociedade da época e documentando os seus costumes.

A sátira no *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz

O *Libro de Buen Amor*, escrito provavelmente entre 1330-1343, apresenta como precursor um poema ovidiano de John Gower, traduzido para português e desta língua para o castelhano por Juan de Cuenca. Roberto Paim foi o tradutor para português do texto *Confessio Amantis* de John Gower. Infelizmente desapareceu a versão portuguesa restando a castelhana. Para além de uma vasta ficção alegórica, esta obra enquadra-se na literatura de *exempla* com humor atrevido e moralismo, por vezes, bastante ambíguo, sendo uma arte de amar para adultos. John Gower indica que a interpretação a dar à obra é leve e que parte das coisas que escreve podiam ser tomadas por prazer, para rir ou por sério, aos que quiserem usar como sério. Assim, a finalidade da *Confessio Amantis* é em parte fazer rir e agradar ao leitor e em parte dizer coisas sérias, conforme a vontade de cada um. Mário Martins afirma que «John Gower, como o Arcipreste de Hita, deixa-nos a impressão de que as mesmas coisas podem servir para ambos os fins, conforme a intenção do leitor.»²². Assim, o que nas suas páginas é imoral deve ser lido para rir, pois trata-se de uma literatura lúdica, mas também didáctica, através da *exempla*, com seriedade e análise psicológica.

Segundo Mário Martins²³, a *Confissão do Enamorado* é uma ficção parodiante meio católica e meio pagã, que apresenta uma indefinição própria da literatura ambígua e lúdica. Trata-se de uma arte de amar sob o signo de Ovídio e também uma arte de galantaria e um livro de *exempla*, mostrando que a mentira dos sedutores e a hipocrisia conduz a desgraças irreparáveis. Assim, este texto enquadra-se na pedagogia do amor, perto da luxúria e dos sete pecados mortais, sendo que o «Arcipreste de Hita» faz o mesmo, utilizando também a técnica da confissão em tom de paródia, denunciando a hipocrisia dos religiosos e o fingimento de amor, sendo um livro ora cristão ora leviano, numa mistura desconcertante do sagrado e do profano. Mas, nos dois casos, a consciência cristã dos autores leva-os a louvar a

²¹ Cf. Graça Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 20.

²² Cf. Mário Martins, *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, Edições Brotéria, 1983, p. 101.

²³ Cf. Mário Martins, *A sátira na literatura medieval portuguesa (séculos XIII e XIV)*, Lisboa, Secretaria de Estado da Investigação Científica / Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve, 8), 1977, p. 110.

virtude, saindo da ambiguidade e notando a diferença entre o amor sem lei e o amor de casamento, pois só este é o bom caminho, sem pecado. Juan Ruiz, «Arcipreste de Hita», no Prólogo em prosa do *Libro de Buen Amor*, escreve:

Por lo que yo, en mi poca sabiduría y mucha y gran ignorancia, comprendiendo cuántos bienes hace perder el loco amor del mundo al alma y al cuerpo, y los muchos males a que los inclina y conduce, escogiendo y queriendo con buena voluntad la salvación y gloria del Paraíso para mi alma, hice este pequeño escrito en muestra de bien, y compuse este nuevo libro en el que hay escritas algunas mañas, maestrías y sutilezas engañosas del loco amor del mundo, del que se sirven algunas personas para pecar. Y al leerlas y oírlas el hombre o la mujer de buen entendimiento, que se quiera salvar, elegirá y hará el bien [...]. Tampoco los de corto entendimiento se perderán, pues, al leer y meditar el mal que hacen – o que tienen intención de hacer – los obstinados en sus malas artes, y viendo descubiertas públicamente las muchas y engañosas artimañas que usan para pecar y engañar las mujeres, avisarán la memoria y no despreciarán su propia fama [...] y rechazarán y aborrecerán las malas artes del loco amor, que hace perderse a las almas y caer en la ira de Dios [...].

No obstante, como es cosa humana el pecar, si algunos quisieran – no se lo aconsejo – servirse del loco amor, aquí hallarán algunas maneras para ello.

Y así este mi libro bien puede decir a cada hombre o mujer, al cuerdo y al no cuerdo, tanto al que entienda el bien, elija la salvación y obre el bien amando a Dios, como al que prefiera el loco amor en el camino que recorra: te daré entendimiento [...].

O *Libro de Buen Amor* caracteriza-se, antes de mais, pela ambiguidade satírica do seu autor, o «Arcipreste de Hita», Juan Ruiz. Essa ambiguidade é apresentada logo no prólogo, quando o autor diz que dará neste livro esclarecimento sobre o «buen amor» e o «loco amor», cabendo ao leitor escolher qual seguir, embora indique que apenas o bom amor conduz à salvação. Como escreve Rebecca Catz,

um corolário natural da flexibilidade da persona é a sua inconsistência, em resultado da qual o satirista se nos depara mudando constantemente de estado de espírito, de atitude, de princípios, de acordo com o seu propósito de cada momento. Mas o propósito geral, a sua intenção-mor, deverá notar-se, é invariavelmente consistente, pois o satirista não perde nunca o seu ponto de mira. Essa sua intenção ou objectivo primordial, em relação à qual ele é de todo inflexível, é retratar uma filosofia moral consistente.²⁴

Trata-se de uma paródia porque apresenta aventuras amorosas em que o protagonista é um religioso, o próprio «Arcipreste de Hita», sendo uma

²⁴ Rebecca Catz, *A sátira social de Fernão Mendes Pinto. Análise crítica da Peregrinação* (Prefácio de Luís de Sousa Rebelo), Lisboa, Editora Prelo, 1978, p. 157.

autobiografia amorosa irónica e ambígua, com elementos satíricos, didácticos e líricos, apresentando uma intenção moralizante ao denunciar os vícios dos clérigos do seu tempo. O autor apenas utiliza a terceira pessoa no final da obra, quando narra o casamento de «Don Melón» e «Dona Endrina», história retirada de uma comédia latina medieval, denominada *Pamphilus*. O registo autobiográfico era utilizado como técnica narrativa para garantir a unidade ou fio condutor de várias histórias, sendo também característico da literatura didáctica.

No *Libro de Buen Amor*, depois de várias aventuras amorosas infrutíferas, «Dom Amor» ensina ao protagonista algumas manhas para enganar as mulheres, vistas como objecto de caça. A personagem alegórica «Dom Amor» diz-lhe que antes de seduzir é necessário escolher bem a presa, pois nem todas as mulheres são convenientes para amar. A escolhida deve ter determinadas características físicas e psicológicas, nomeadamente ser «fermosa, donosa e loçana» e não ser «villana / que de amor non sabe, es como bausana.». Depois deve-se recorrer a uma intermediária que seja leal ao sedutor. Se este não tem uma parenta que possa desempenhar este papel deve recorrer a mulheres velhas de má vida que sabem muito bem enganar as mulheres ingénuas e inexperientes. O autor utiliza uma linguagem realista e popular - «aquestas paviotas e viejas arlotas» (velhas de má vida) - e provérbios: «poca agua faze abaxar grand fuego», «de pequeña pelea nace muy grand rencor», «por mala dicha pierde vassalo su señor», «la buena fabla siempre faz de bueno mejor». A paródia consiste na metamorfose do lirismo para o cómico, transformando um género sério numa obra satírica, e está presente na situação, nas personagens e na linguagem utilizada, nomeadamente no nome das alcoviteiras, como por exemplo «Trotaconventos».

El Amor, com mesura, diome respuesta luego;
Diz: Arçipreste, sañudo con seyas, yo te ruego,
Non digas mal de Amor en verdat nin en juego,
Que a las vezes poco agua faze abaxar grand fuego.

[...]

Escucha la mesura, pues dixiste baldón:
Non debe amenazar el que atiende perdon;
Do bien eres oído, escucha mi razón,
Si mis castigos fazes, non te dirá muger non.

[...]

Si quisieres amar dueñas o otra cualquier muger,
Muchas cosas avrás primero a aprender;
Para que ella te quiera en amor acoger,
Sabe primeramente la muger escoger.

Cata mujer hermosa, donosa e loçana,

Que non sea mucho luenga, otrosí nin enana;

Si podieres **non quieras amar muger villana,**

Que de amor non sabe, es como bausana.

[...]

La muger que enviares de ti sea parienta,

Que bien leal te sea, non sea su sirvienta;

Non lo sepa la dueña, porque la otra non mienta;

Non puede ser quien mal casa, que non se arrepienta.

Puñá, en cuanto puedas, que la tu mensajera

Sea bien razonada, sutil e costumera,

Sepa mentir fermoso e siga la carrera,

Ca más fierbe la olla con la su cobertera.

Si parienta no tienes atal, toma (unas) viejas

Que andan en las iglesias e saben las callejas

Grandes cuentas al cuello, saben muchas consejas,

Con lágrimas de Moisés escantan las orejas.

Son grandes maestras aquestas paviotas,

Andan por todo el mundo, por plaças e por cotas,

A Dios alçan las cuentas, querellando sus coitas,

Ay, **quánto mal saben estas viejas arlotas.**

Toma de unas viejas que se fazen erveras,

Andan de cas en casa e llámanse parteras;

Con polvos e afeites e con alcoholeras

Echan la moça en ojo e çiegan bien de veras.

[...]

Do estas mugeres usan mucho se alegrar,

Pocas mugeres pueden d'ellas se despagar;

Porque a ti non mientan sábelas falagar,

Ca tal escanto usan que saben bien çegar.

[...]

Si diz que los sobacos tiene un poco mojados

E que a chicas piernas e luengos los costados,

Ancheta de caderas, pies chicos, socavados,

Tal muger no la fallan en todos los mercados.

[...]

Guarte que non sea bellosa ni barbuda:

Atal media pecada el huerco la saguda!

Si á mano chica, delgada, boz aguda,

Atal muger, si puedes, de buen seso la muda.

[...]

De tus joyas fermosas cada que dar podieres;

Quando dar no quisieres o quando non tovieres,

Promete e manda mucho maguer non gelo dieres;

Luego estará afuziada, **fará lo que quisieres.**

[...]

Son en la gran pereza miedo e covardía,

Torpedat e vileza, suziedat e **astrosía**;

Por pereza perdieron muchos conpañía mía,

Por pereza se pierde muger de grand valía.

A palavra derivada de astro - *astrosía* - com o significado de desgraça, é um vocábulo frequente na lírica trovadoresca, tal como a forma *astroso* para desgraçado, e revela a crença medieval na influência dos astros, sobretudo da má estrela. O *Libro de Buen Amor*, tal como as cantigas satíricas da lírica galego-portuguesa, retratam os costumes da sociedade da sua época, sendo uma sátira social, moral e religiosa.

A sátira na obra de Gil Vicente

Gil Vicente, situado no período declinante da Idade Média, é o grande herdeiro da sátira medieval. Segundo Cardoso Bernardes, há «um excepcional prolongamento dos códigos éticos e estéticos da cortesia medieval durante as primeiras décadas do século XVI.», referindo-se ainda «ao facto de a obra vicentina se situar num dos períodos ditos de charneira ou de transição, na hesitante vizinhança da Baixa Idade Média e do Renascimento.»²⁵. Gil Vicente oscila, assim, entre a tradição medieval e a modernidade ou renascimento.

Gil Vicente parece continuar a actividade satírica dos autores das cantigas de escárnio e maldizer, quanto à sua posição em relação ao poder em particular e à sociedade em geral, inscrevendo-se nas estruturas que criticava, tal como os jograis, numa atitude simultaneamente satírica e moralizadora, revelando a sua hiperconsciência crítica. A sátira revela-se como «a consequência directa de uma atitude de vigilância e de ataque», como afirma Cardoso Bernardes²⁶. Mas, segundo o mesmo autor, a especificidade do regime satírico reside no facto dessa atitude ser compósita, ou seja, o satirista não se limita a representar e criticar a realidade, apresentando também um sentido lúdico, deslocando os factos do terreno do sério

²⁵ José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1996, p. 12.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 161.

para o terreno do risível, podendo inclusivamente recorrer ao riso como uma forma de diagnóstico e de desvelamento [...] permitindo-lhe uma gama muito ampla de práticas de denúncia, que pode ir desde a representação mais ou menos documental até à intervenção caricatural.²⁷

Um dos principais recursos satíricos utilizados por Gil Vicente é a tipificação social das personagens, despersonalizando e reduzindo o indivíduo a um conjunto mínimo de traços «tipo»: a profissão, um traço de carácter, uma tendência de comportamento, tornando-o ainda mais risível. Outro recurso satírico não menos importante é a linguagem coloquial com expressões e termos populares, recorrendo a ruralismos e arcaísmos para caracterizar determinadas personagens.

Cardoso Bernardes escreve: «no contexto da sátira, o ridículo, o burlesco e o grotesco nunca se bastam a si próprios. Ao mesmo tempo que desfigura o real, expondo-o como ridículo, a sátira reinterpreta-o e reconstitui-o numa base ética.»²⁸. Trata-se de uma sátira moralizante com a representação ridicularizada de costumes, na caricatura de certas figuras estilizadas. A comunicação satírica de denúncia directa ou com expressão irónica conta com a corroboração do público, constituindo um compromisso com o real. A sátira de Gil Vicente, segundo Cardoso Bernardes²⁹, remete para uma atitude e intervenção em grande parte dos aspectos da vida social do homem português do primeiro terço de Quinhentos. O mesmo autor afirma que

No domínio da sátira o género mais importante é, sem dúvida, a farsa. [...] a farsa parece remeter, por si só, para um idiolecto estético-ideológico muito próprio em que a derisão e o sentido do lúdico se aliam a uma particular obsessão pela verdade dos valores e dos comportamentos.³⁰

O autor acrescenta ainda que a farsa se afirmou como um género dramático pujante na cultura popular da Idade Média.

Na farsa *Quem tem farelos*, o escudeiro Aires Rosado, que não tem o que comer e anda sempre enamorado, tenta seduzir a donzela Isabel, com as palavras falaciosas do estereotipado amor cortês e com mentiras em relação aos seus bens. O riso surge do cómico de situação e de linguagem, quando o criado Apariço chama «asno pelado» ao seu senhor Aires Rosado. A velha mãe de Isabel, conhecendo as mentiras dos pretendentes enganosos, amaldiçoa o escudeiro, afastando-o de sua

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 163.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 164.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 168.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 168.

casa, e culpa a filha de ter provocado tal situação. Isabel defende-se, referindo a necessidade de se mostrar para arranjar marido:

[...] Eu vo-lo direi:

**ir ameúde ao espelho,
e poer do branco e vermelho,**
e outras cousas que eu sei:
pentear, curar de mi
e poer a ceja em dereito;
**e morder por meu proveito
estes beicinhos assi.**

Ensinar-me a passear,
Pera quando for casada
**Nam digam que fui criada
Em cima d'algum tear:**
Saber sentir um recado,
e responder emproviso,
**e saber fingir um riso
falso e bem dissimulado.**

Podemos estabelecer um paralelo entre este texto de Gil Vicente e a cantiga de escárnio e maldizer que fala das manhas femininas que Maria Dominga ensina às donzelas para seduzirem os homens, nomeadamente «saber fingir um riso falso e bem dissimulado», sendo caçadoras de um marido e não presas dos desejos sexuais dos homens.

No *Auto da Índia*, Gil Vicente retrata a mulher adúltera e astuciosa, que engana o marido, fingindo-se casta, quando este regressa da Índia. Gil Vicente não a condena, parecendo mesmo compreendê-la, ao contrário do «Arcipreste de Hita», que, apesar da ambiguidade irónica, condena o «loco amor» extraconjugal. As astúcias sedutoras e enganosas das mulheres também são denunciadas no *Horto do Esposo*, obra de um frade anónimo de finais do século XIV, segundo Mário Martins³¹. Nesta obra, onde predomina o *exemplum*, há uma sátira das mulheres, em que os defeitos destas enchem meia dúzia de páginas, mostrando que elas são capazes de tudo, pois bonitas ou feias têm artes para tudo e andam sempre com perguntas maçadoras, o que parece ser uma caricatura com fundo de verdade.

Em relação à obra satírica de Gil Vicente, Cardoso Bernardes afirma:

³¹ Cf. Mário Martins, *A sátira na literatura medieval portuguesa (séculos XIII e XIV)*, Lisboa, Secretaria de Estado da Investigação Científica / Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve, 8), 1977, p. 125.

Em vez de representarem uma situação risível mais ou menos padronizada, as farsas vicentinas aparecem explicitamente vinculadas a determinados parâmetros sociais e mentais e, na medida em que pressupõem uma base de referência, ilustram bem mais do que representam. E é por isso que o riso que delas decorre se revela condicionado e potencialmente moralizador.³²

O mesmo autor refere a existência do burlesco em Gil Vicente, que resulta «de uma forma entrecruzada de paródia e de sátira que tanto pode traduzir-se na imitação caricatural e desmesurada de determinados textos (paródia), como na crítica intervertida de determinadas situações e comportamentos (sátira).»³³. No *Auto dos Físicos*, segundo Cardoso Bernardes³⁴, encontram-se o burlesco de linguagem e o burlesco de situação, nas cenas em que o clérigo apaixonado, que fica doente por ser rejeitado por Branca Denisa, pede a intervenção de Cupido, através de uma oração, e quando se confessa, por se julgar próximo da morte.

Na *Romagem dos Agravados*, encontramos a linguagem do burlesco amoroso, quando o padre «Frei Paço» ensina a filha de um lavrador a familiarizar-se com o discurso falacioso do amor cortês. O nome «frei Paço» parece ter uma intenção caricatural, por representar o protótipo do clérigo palaciano, que entra em cena com momices e trejeitos, imitando as medidas palacianas (vérias, cortesias e salamaleques), com tal exagero que tem necessidade de prevenir o público de que não está doido, pois são aquelas as maneiras do paço:

Quem me vir entrar assi
com estes jeitos qu'eu faço
cuidará que endoideci
até que saiba de mi
que sou o padre frei Paço.

Trata-se do cómico burlesco de gestos, que surge associado ao cómico e burlesco de linguagem, pelo realismo das palavras de carácter concreto e popular, quando o «frei Paço» é denominado, por outras personagens, «frei Cigarra», «frei Trogalho», «frei Chocalho» e «frei Bolorento». O carácter burlesco da linguagem advém também do contraste de registos entre o sedutor e a mulher que é alvo de sedução, que utiliza uma linguagem concreta e quotidiana, por oposição à linguagem cortês esteriotipada: sofrimento e morte de amor, graciosidade, beleza

³² José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1996, p. 232.

³³ *Idem, ibidem*, p. 299.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 305.

e superioridade da «senhora dama das cabras», sendo uma paródia do amor palaciano ou cavaleiresco, «Quão docemente mentis / todos quantos bem falais!».

Frei Paço: Ora faça ua mesura.

Vejamos que ar lhe dá.

Giralda: Pera cá, ou pera lá?

Frei Paço: Olhai-me aquela doçura

Pera a doçura de cá!

Senhora dama das cabras,

Haveis de fazer assi:

Atentastes pera mi?

E dai assi as passadas:

Entendeis este latim?

E olhareis deste jeito,

Assi com um recacho ufano;

Vosso corpo mui direito,

Pouco riso, e mui bem feito,

Forrado d'honesto engano.

[...]

Quereis vós falar amores,

por ver que respondereis

aos vossos servidores?

Senhora, há já mil anos

Que vos quisera falar,

E por vos não anojar,

Padeço já tantos danos,

Que os não posso calar.

Giralda: Que má hora cá viestes!

Como eu folgo co' isso tal!

Frei Paço: Se vós folgais c'ó meu mal,

O meu mal vós o fizestes.

Oh, meu bem angelical,

Qu' em pago do bem que vos quero,

Senão vós quem me feriu

Com o vosso lindo cutelo?

Giralda: Disso **estais vós amarelo**

Do sangue que vos saiu.

Frei Paço: Oh, **senhora que matais**

A todos quantos feris,

E a ninguém perdoais!

Giralda: Quão **docemente mentis**

Todos quantos bem falais!

Frei Paço: Senhora, quem amansasse

Vossas iras de matar!

Giralda: Quantos mortos que eu matasse,

Ajudastes a enterrar?

Frei Paço: (...) **Senhora,**

Lembre-vos que ando morto.

Morto me tendes aqui,

E morto desesperado.

Giralda: Quantá s'isso fosse assi

Espantar-me-ia eu de mi:

Não pasmar d'homem finado.

[...]

Frei Paço: Oh, **como estais graciosa!**

Giralda: Digo que são tão medrosa

Dos mortos (livre-nos Deus!)

Que não creio a morte vossa.

Se morto, como falais?

Se defunto, como ouvis?

Sem alma, como sentis? [...]

Como podemos ver, as medidas da corte consistem em andar, olhar, rir e falar de forma dissimulada ou fingida: «Pouco riso e mui bem feito / forrado d'honesto engano.». O texto também denuncia a hipocrisia do clero, sendo uma sátira anticlerical, pois os clérigos utilizavam a linguagem cortesã para enganar muitas donzelas, conseguindo os seus proveitos e induzindo estas em desgraça, como é o caso de Rubena.

A *Comédia de Rubena* também é uma sátira social com função didáctica e moralizante, visto que trata da história de Rubena, filha de um abade, que é enganada por um clérigo que servia o seu pai, ao deixar-se seduzir por este, ficando grávida. Rubena esconde a gravidez e dá a filha Cismena para adopção, esta depois de passar por algumas peripécias encontra a felicidade, o que justifica a designação da peça como comédia. A parteira que assiste Rubena solidariza-se com ela, ao falar da condição da mulher como objecto de caça:

Somos eira de cangrejos,
ha hi homens tão sobejos,
que, ma trama que lhes nasça,
com enganós, com despejos,
lá buscam ma ora ensejos
pera elles tomarem caça.

enquanto a criada culpa Rubena pela sua desgraça:

Bien vi yo enorabuena
que las **risas** de Rubena
nesto habian de parar.
Tanto burlar e **reir**,
y tanto ir y venir
elo ojo al clérigo nuevo,
húbola de bendecir.

Temos aqui duas alusões ao comportamento de Rubena, o rir e o muito sair de casa, como causas da sua desonra.

Os modelos de realismo da estética vicentina conduzem à técnica da tipificação caricatural, que está no centro da farsa, por exemplo as figuras do escudeiro, do clérigo e da alcoviteira. Tal como as cantigas de escárnio e maldizer, também a obra satírica de Gil Vicente constitui, como afirma Vitorino Nemésio, um precioso repositório de base documental sobre a sociedade do seu tempo, utilizando também uma linguagem realista, sendo, por isso, o teatro vicentino declaradamente realista, como conclui José Bernardes (1996: 355). O mesmo autor acrescenta: «Gil Vicente, porém, não se contenta em repreender o real. De alguma forma dá a impressão de que pretende também corrigi-lo.» (1996: 558), o que explica a função moralizante e didáctica das sátiras vicentinas.

Gil Vicente representa o fim do teatro medieval e o início da idade moderna. Como escreve Maria Leonor Carvalhão Buescu, «O Renascimento não constitui, com efeito, um rompimento em relação aos modelos medievais mas, antes, uma busca de conciliação entre esses modelos e a cultura italianizante e clássica.»³⁵. A mesma autora acrescenta que Gil Vicente teve um papel muito importante na autonomização libertadora da língua portuguesa, principalmente pelo registo criativo e enriquecedor dos vários níveis de língua - arcaísmos, rusticismos e plebeísmos - a nível lexical e de sintaxe, retratando a vivência da língua e da sociedade da sua época quinhentista, nomeadamente as oscilações linguísticas que anunciam a transição para a fase moderna do português, referindo o estudo de Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*.

No século XVI defrontam-se duas concepções do pensamento e da vida medieval e humanista. Enquanto a corte prefere a novidade humanista, o povo continua fiel

³⁵ *Copilação de todas as obras de Gil Vicente* (Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu), vol. I e II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, p. xi.

aos gostos e hábitos fortemente enraizados da cultura medieval. Baltasar Dias, o dramaturgo madeirense continuador da escola vicentina, apesar de viver numa época de mudanças, segue os princípios religiosos medievais da salvação da alma, sendo um poeta moralista que critica e denuncia a degradação social e moral dos costumes da sua época, nomeadamente através da sátira das mulheres, recorrendo a uma linguagem popular e moralista, nomeadamente na *Malícia das mulheres* e no *Conselho para bem cazar*, sátiras bem ao gosto popular de crítica social do adultério e da vaidade das mulheres, que representam o demónio e o pecado:

[...]

No que digo podeis ver

Ser a mulher imperfeita,

No genesis podeis ler,

Onde Deos a mandou ser

Ao homem sempre sujeita.

Tem muitas tão pouca fe,

Por ter no mundo os sentidos,

Que vemos (e assim he)

Que tratam a seus maridos,

Como negros da guine.

[...]

O homem que agora casa

Sempre captivo ha de ser

Da que lhe dão por mulher,

E ella ha de ter em casa

Quem lhe ganhe de comer.

Se algum homem vos mandar

Cartas, trovas ou averes,

Não os deveis de tomar,

Porque o discreto falar

Vence muito as mulheres.

[...]

Outras vemos enfeitadas

não por culpa dos maridos

que são tão desperdiçadas

que vendem até os vestidos

por pintarem as queixadas.

[...]

Mulher vejo eu agora

que preza se de casada,

e anda mais enfeitada

**quando o marido vai fora,
que quando está na pousada.**

Não lhe he tanto tolhido

A solteira encerrada

Trazer a cara pintada

Porque quer aver marido,

E folga de ser amada.

Porém a mulher casada,

Que o não ha de aver,

Porque quer bem parecer,

Cousa he mui estranhada,

Certamente, a meu ver.

A sátira e o riso na cultura medieval correspondem a tradições populares profanas muito antigas que coexistem com o sagrado da religião cristã e as vidas de santos. Esta realidade enquadra-se na dualidade do homem medieval profano/sagrado, corpo/alma, condenação/salvação, pecado/virtude, mal/bem, feio/belo, sendo que a sátira não engloba apenas o profano mas também o sagrado, como podemos ver nas sátiras às mulheres, aos clérigos e à religião.

Na sátira medieval, o riso surge essencialmente da grande liberdade verbal da linguagem realista e popular utilizada e do facto do público/audiência identificar as situações ridicularizadas com ironia ou paródia e as personagens caricaturadas através de tipos sociais, que são retratadas no palco/texto. A mulher é descrita na sua dupla condição de virgem ou dama virtuosa e de pecadora adúltera ou prostituta, sendo objecto de caça do homem (falso amor cortês) ou caçadora à procura de marido, utilizando manhas sedutoras para conquistá-lo. Assim, em Portugal, a sátira medieval, que se desenvolve a partir do século XII, culminando, no século XVI, com Gil Vicente, seu grande herdeiro à entrada do Renascimento, apresenta uma função essencialmente moralizadora dos costumes, através da denúncia da realidade social da época.

Resumo